

LA SCRITTURA MUSICALE COME MODELLO PER UNA DIALETTICA DELL'ESPRESSIONE

di **Paolo Guglielmoni**

*Tutto ciò che incalza
sarà presto trascorso;
soltanto quel che indugia
è ciò che ci consacra*

R. M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*

90

Il pensiero adorniano si sviluppa sulla base della critica che conduce contro ciò che Adorno denomina «l'idealismo», ossia contro il predominio, all'interno della riflessione filosofica, del soggetto e del principio di identità: se tutta la verità della conoscenza è collegata alla riflessione del soggetto su se stesso, ne consegue che tutta la verità tende ad essere cercata nell'identità di ciò che il pensiero pensa con il modo attraverso il quale il pensiero stesso lo pensa.

Nel condurre questa critica alle categorie gnoseologiche di soggetto e di identità, la riflessione adorniana si configura come dialettica: consapevole che il significato stesso del pensiero significa identificare –conciliare l'inconciliato–, non intende rinunciare alla categoria dell'identità; piuttosto, la vuole scindere dall'egemonia del soggetto, autoproclamatosi unico fondamento della conoscenza razionale. In questo senso la dialettica adorniana si definisce come «negativa»: essa intende negare determinatamente il predominio del soggetto nella conoscenza.

Nell'esercitare questo impegno dialettico, Adorno si muove su di un piano eminentemente *linguistico*: la dialettica negativa scandisce lo sviluppo della conoscenza umana attraverso l'avvicinarsi di figure che esprimono l'elaborazione di una terminologia filosofica in grado di confrontare, nel suo esercizio, i concetti di cui il soggetto si serve con ciò a cui essi, e quindi il soggetto stesso, si riferiscono: l'a-concettuale. Ciò che esiste –la datità fattuale– rivolge al pensiero una domanda di mediazione; sulla scorta di Hegel, Adorno è convinto che l'esistente sia più di quel che immediatamente è. L'oggetto mostra, privo di mediazione, un intreccio qualitativo con cui il pensiero è chiamato a confrontarsi. Il soggetto si rivolge al molteplice dell'esperienza nella sua integrità, non semplicemente per unificarlo sotto categorie, bensì per dar voce a tutti i particolari che lo animano.

Questo abbozzo di logica testuale intende fornire una configurazione di pensiero *che non pensi affatto* ; ovvero, fuor di paradosso, di un pensiero che sappia restare aperto a tutto ciò che pensiero non è. Un'attività razionale, per usare una felice espressione adorniana, che si faccia «teatro dell'esperienza intellettuale»¹.

In termini gnoseologici, il soggetto si rivolge ad un oggetto; ma, sottolinea

Adorno, soggetto e oggetto non sono due modi d'essere estranei l'un l'altro i quali, per comunicare, debbano colmare il divario che li separa. Al contrario, essi sono intrecciati *a-priori* da una dialettica di domanda e risposta che li coinvolge entrambi nel medesimo sviluppo temporale: «Essi si ingenerano a vicenda, così come in quanto tali sono generati: storicamente»².

Nell'accostarsi all'oggetto, insomma, il soggetto lo ha già costituito quale latore di un possibile senso: gli ha già rivolto una domanda. E l'oggetto stesso mostra la sua *enigmaticità*, in quanto non penetrabile immediatamente dal domandare soggettivo. La realtà non parla immediatamente il linguaggio attraverso il quale il soggetto le si rivolge quale suo contenuto gnoseologico; in tal modo essa esige di essere mediata: il pensiero formula la domanda, perché *qualcosa si dà in modo tale da esigerla*.

Ed è proprio questo carattere di enigmaticità, che costituisce il ponte tra il pensiero dialettico e qualcos'altro —la composizione musicale: «l'autore si accosta all'opera come Edipo alla Sfinge, come Edipo dovendo risolvere un enigma»³.

Anche l'opera musicale possiede un forte carattere di enigmaticità, in forza del fatto che esiste una sproporzione all'interno dello stesso concetto materiale musicale: il materiale a cui si rivolge l'esperienza estetica non è semplicemente un oggetto naturale, così come si presenta nella sua immediatezza. Nel momento stesso in cui il soggetto gli si accosta, il dato fattuale si manifesta come un sedimento dell'ambiente storico-sociale in cui si trova inserito, e che a sua volta è già stato filtrato da innumerevoli soggetti: «le esigenze poste al soggetto dal materiale provengono dal fatto che il *“materiale” stesso è spirito sedimentato*, qualcosa di socialmente preformato dalla coscienza stessa dell'uomo: e tale spirito oggettivo del materiale, inteso come soggettività primordiale e dimentica della sua natura, ha le sue leggi di moto»⁴.

Il materiale è una *parola lontana*, espressione di un intreccio qualitativo che l'azione soggettiva di formazione non può esaurire, pur tentando di tradurla nel suo linguaggio: per questo motivo Adorno puntualizza che il «materiale» non coincide immediatamente con il «contenuto»⁵.

Tutto questo si definisce più chiaramente riferendosi, appunto, al processo di composizione musicale. Questa, infatti, individua il proprio contenuto solo in ciò che esprime attraverso l'articolazione degli elementi individuati dalla razionalità musicale all'interno del suo stesso materiale. Il contenuto rappresenta, allora, la presa di mira —ad opera della razionalità estetica— sulla multivocità semantica del materiale musicale⁶.

Accostiamoci ora al modo in cui Adorno articola il processo compositivo musicale. È emblematico il suo caratterizzarsi attraverso l'intreccio di diversi livelli: sia espressivo-estetico sia razionale-concettuale. Da un lato, infatti, il compositore non è immediatamente un creatore di opere d'arte; egli, piuttosto, esegue quel che la materia musicale pretende nella sua oggettività. L'unità dell'opera rappresenta, quindi, l'espressione dell'organizzazione interna al molteplice stesso dell'esperienza. Dall'altro lato, tuttavia, la stessa coerenza oggettiva del pensiero musicale —«unica a conferire dignità alla musica d'arte»⁷— pretende che la coscienza dell'autore la organizzi scrupolosamente.

L'esercizio di scrittura musicale rivela, così, di alimentarsi della tensione

adorniana dialettica fra razionalità e mimesi: all'arte è sempre essenziale un momento mimetico, ossia una «affinità a-concettuale che ciò che è prodotto soggettivo ha col suo altro»; allo stesso tempo, è proprio questo rispecchiarsi dell'opera d'arte in qualcosa che le è esterno a farne una «configurazione della conoscenza, e perciò a sua volta "razionale"»⁸.

La razionalità musicale, in particolare, obbedisce «alla coscienza che modifica se stessa sulle orme della *realtà dalla quale sa di dipendere, e nella quale operativamente si inserisce*»⁹. L'attività estetico-musicale si delinea dunque quale possibilità di esperire ciò che non è immediatamente «identico» alla propria organizzazione razionale, per quanto soltanto attraverso questa stessa organizzazione razionale l'esperienza del non-identico può ambire ad essere qualcosa di più che un *mutio gesticolare*. La scrittura musicale è così a pieno titolo un *esperimento linguistico*: sia perché è qualcosa di nuovo, sia perché è un'apertura al «novum» dell'esperienza.

La musica, nei confronti del pensiero filosofico, rappresenta un concreto modello di *costellazione concettuale*: richiamandosi ad essa, infatti, Adorno insiste che il pensiero «dovrebbe in certo modo, in primo luogo, *comporre* (*Komponieren*)»¹⁰. In questo modo, ispirandosi al modello musicale, la filosofia eviterebbe la trappola di un'unità che «si impossessa del molteplice (*das Vielen sich bemächtigt*)»¹¹. Al pari della musica, insomma, il pensiero dialettico «non vede subito adempiuto l'impulso, che di volta in volta anima la prima battuta, *bensi solo nell'articolazione dello sviluppo*»¹².

92

L'esperienza del nuovo si articola razionalmente quale interno rinnovarsi del processo di scrittura-composizione, che si alimenta per propria forza e in tensione con ciò con cui si misura : solo attraverso il concetto –articolandone la configurazione espressiva– è consentito alla *Konstellation* di aprirsi un varco al di là del concetto¹³. Come rileva H. K. Metzger, «nel pensiero di Adorno, essendo un pensiero dialettico, c'è il problema della simultaneità della posizione e della negazione, che necessiterebbe –per essere espresso verbalmente– la simultaneità di contrappunto, che il linguaggio verbale non conosce»¹⁴. Il pensiero dialettico, allora, rivela una natura eminentemente «contrappuntistica»¹⁵ –intesa come messa in tensione di elementi distinti, senza risolverli necessariamente uno nell'altro– che si traduce nel pensiero di Adorno in una particolare articolazione della costruzione linguistica, organizzata secondo il modello paratattico. La paratassi –occorre precisarlo– non intende sostituire lo sviluppo, peraltro ineliminabile, della sintassi linguistica: piuttosto, Adorno mira ad imprimere alla linearità della sintassi una dimensione dialettica, tesa ad esprimere il potenziale di ogni elemento coinvolto nello sviluppo stesso della sintassi. Questo è il senso dell'espressione: rivolgersi «sintatticamente contro la sintassi»¹⁶.

1. Sviluppo della forma "sonata"

La razionalità umana è, per sua natura, un esercizio di mediazione, quindi non può che svilupparsi in forma concettuale e discorsiva. Per questo motivo, il modello paratattico costituisce solamente un riferimento normativo, e non

una regola alternativa di espressione linguistica: in questo senso, il contrappunto musicale suggerisce al pensiero discorsivo come alimentare la tensione dialettica atta ad «ordinare il pensato attorno a dei fuochi»¹⁷.

Ancora più specificamente, la tensione fra sintassi e paratassi interna alla nozione adorniana di *scrittura* trova il proprio modello nel momento dello *sviluppo* interno alla *forma sonata*, così come Adorno ritiene di individuarlo nell'opera dell'ultimo Beethoven: «le opere ultime di Beethoven restano ancora processo; *non come sviluppo, bensì come accensione tra gli estremi*, che non sopportano più alcun centro sicuro e alcuna armonia che sorgano spontaneamente»¹⁸. Gli estremi a cui allude Adorno sono intesi in senso tecnico: «da una parte l'omofonia, l'unisono, la retorica significante, dall'altra la polifonia, che si eleva improvvisamente»¹⁹.

In questo modo Beethoven, nella lettura adorniana, inaugura quel processo di arricchimento delle forme musicali —ed in particolare della forma sonata— che culminerà nella *Klangfarbenmelodie*²⁰ e, più oltre, nella tecnica dodecafonica. Riferendosi a quest'ultima, infatti, precisa Adorno: «essa culmina nella volontà di superare il contrasto dominante nella musica occidentale, quello tra la natura polifonica della fuga e la natura omofonica della sonata»²¹.

La scrittura musicale dell'ultimo Beethoven configura in tensione dinamica due procedimenti che nella storia della musica erano soliti presentarsi distinti: «nell'ultimo Beethoven le convenzioni diventano espressione nella nuda rappresentazione di se stesse. A questo serve la spesso notata riduzione del suo stile: essa vuole non tanto ripulire il linguaggio musicale dalla retorica, quanto piuttosto la retorica dalla parvenza di autodominio soggettivo: *così liberata dalla dinamica, la retorica parla di per sé*»²².

Questo passaggio è fondamentale: il tardo Beethoven ha liberato il linguaggio musicale dalla parvenza di autodominio del soggetto. Vediamo come.

È soltanto grazie all'intervento egemone del soggetto nell'attività di costruzione dell'insieme musicale che Beethoven riesce ad arricchire la forma sonata: il soggetto, inteso hegelianamente quale principio formatore dell'oggettività artistica²³, plasma l'intera struttura della composizione, i cui singoli elementi, di per sé non-identici e parziali, finiscono per riflettere dentro di sé la totalità significativa articolata dal soggetto.

Beethoven traspone in termini musicali la logica dell'identità, nel tentativo di sottoporre la composizione musicale al *principio tonale*. Come osserva A. Fiorenza, infatti, questa forma di scrittura musicale si articola sulla base di una rigorosa *logica discorsiva*, concettuale: Beethoven interpreta la musica «come discorso (dal latino *discurrere*, propriamente correre qua e là), come flusso che scorre nel tempo attraverso il dialogo di elementi ben determinati e nello stesso tempo duttili, flessibili, perché sviluppantesi solo nelle relazioni reciproche»²⁴.

Nella forma sonata Beethoven riflette l'essenza stessa della tonalità, consistente nella circumnavigazione attorno un centro, al fine di confermarne la stabilità, la funzionalità gravitazionale. Nella fase dello *sviluppo*, infatti, i due temi che compongono l'*esposizione* della forma sonata vengono decomposti nelle loro *unità minime*, per poterle poi —nello sviluppo, appunto— articolare attraverso una vera e propria dialettica discorsiva. Grazie a questa tecnica, il soggetto può

determinare l'articolazione integrale dell'esposizione bi-tematica, attraverso un movimento di negazione determinata: «il soggetto esce da sé, penetra nel materiale al fine di spezzarne l'identità; il tema viene così proiettato verso gli ulteriori elementi; assieme ad essi risulta "inverato" in una sintesi superiore»²⁵.

Al termine della forma sonata, la *ripresa* –che porta a compimento l'articolazione svoltasi durante lo sviluppo– riproduce i temi esposti in partenza: in questo modo la scrittura concretizza in forma di linguaggio –musicale– il momento dialettico della *sintesi*, sulla scorta di quanto precisato nei *Drei Studien zu Hegel*: «la musica del tipo beethoveniano, secondo il cui ideale la ripresa, cioè il ritorno rammemorativo di complessi esposti avanti, vuol essere risultato dello sviluppo dell'esecuzione, *vale a dire della dialettica*, presenta un analogo che oltrepassa la mera analogia»²⁶.

Fin qui, sembra che il soggetto beethoveniano abbia titolo a quel ruolo egemone che Adorno intendeva combattere. Eppure, proprio in questa circolarità è insita un'*aporia* essenziale: «nella forma bi-tematica e tripartita, lo sviluppo eccede progressivamente rispetto all'esposizione e il materiale variato è preponderante rispetto al materiale a cui è salvaguardata la fisionomia originaria»²⁷.

Nello sviluppo –ossia il secondo momento all'interno della scansione tripartita propria della forma sonata– i due temi presentati nell'esposizione si intrecciano contrappuntisticamente; in questo modo essi generano un grande numero di variazioni: e in questo modo conferiscono al materiale musicale uno spessore ed una densità superiore a quella che il materiale aveva nel momento dell'esposizione. In pratica, la *combinazione* dei temi presenti nell'esposizione diventa qualcosa di più degli stessi temi combinati fra loro. Il compositore scrive qualcosa che non si esaurisce negli elementi da cui egli stesso è partito. Come a dire che nel materiale musicale è presente una potenzialità musicale ed espressiva che eccede il musicista inteso come soggetto agente nel processo di scrittura musicale. Lo sviluppo, in termini adorniani, insinua un *momento trans-soggettivo*, all'interno del movimento di autodeterminazione che il soggetto compie nel mirare ad una *sintesi superiore*.

Opponendosi alla logica dell'identità, la novità dello sviluppo nella forma sonata è rappresentata dalla «accensione fra gli estremi» che esso alimenta fra polifonia ed omofonia. Nella musica pre-beethoveniana, infatti, la variazione «era considerata uno dei procedimenti tecnici più esteriori, *semplice mascheramento di una materia ritenuta identica*»²⁸. Nella forma sonata, così come la articola Beethoven, la variazione viene inserita nel momento dello sviluppo. L'intrecciarsi, spesso contrappuntistico, di temi distinti –un procedimento di natura polifonica, quindi– si pone in rapporto dialettico con una tecnica di derivazione omofonica, conferendo così allo sviluppo un particolare statuto dialettico, in virtù del quale la scrittura musicale perviene ad un rapporto singolare con il tempo: «essa non gli è più indifferente, poiché non si ripete più in esso a piacimento ma si trasforma continuamente, e insieme non è più schiava del tempo inteso come mera entità, poiché in questi mutamenti si mantiene identica»²⁹. D'altra parte, precisa Adorno, l'identità imposta dalla *ripresa* –interpretata, dialetticamente, come una lunga serie di negazioni determinate– blocca l'evolversi del flusso temporale, che permette lo sviluppo: «ancora una volta

la musica soggioga il tempo: non più impegnandolo dopo averlo riempito di sé, ma negandolo, grazie alla costruzione onnipresente»³⁰.

La sproporzione del materiale musicale tra il momento dello sviluppo e quello dell'esposizione apre la scrittura musicale virtualmente a tutte le possibili combinazioni – e variazioni – che hanno percorso la storia della musica: il soggetto della composizione trascende l'originaria forma dialogico-bitematica, e si costituisce nella *dialettica di scrittura e memoria*.

La musica è un'arte temporale, e concretizza perfettamente quanto scrive Adorno nei *Drei Studien zu Hegel*: «Il tempo è articolabile solo attraverso le distinzioni del noto e non ancora noto, di ciò che è stato e del nuovo; il procedere ha a condizione una coscienza che scorre all'indietro. Si deve conoscere per intero una frase, certificarsi *in ogni istante* retrospettivamente di quanto è preceduto. I singoli passaggi sono da ritenersi conseguenza di questo; *occorre realizzare il senso della memorazione declinante*, sentire ciò che riappare non come corrispondenza architettonica, bensì come un *divenuto che si impone per forza propria*»³¹.

Il compositore dialettico legge il materiale musicale come un testo vivo, trasmesso nel corso dell'evoluzione musicale, e che di volta in volta si è caricato di enigmi che desidera cercare di risolvere. Sulla base di questa dialettica di scrittura e memoria, il soggetto affranca dalle catene del vincolo naturale la propria musica, consegnandola così al tempo inteso come *kairos*, come situazione che si offre quale spettro di possibilità musicali. La musica non dipende più, dunque, dall'assunzione di un materiale precostituito piuttosto che un altro; essa, al contrario, cerca di penetrare razionalmente le caratterizzazioni più sotterranee di ogni materiale musicale: «il rigore più alto è al tempo stesso la più alta libertà»³².

L'ultimo Beethoven, in forza della consapevolezza compositiva con cui ha intravisto l'origine di tale processo, riesce ad esercitare la propria soggettività estetica contro se stessa, riconoscendo la presenza di un elemento oggettuale quale condizione di possibilità della propria attività di soggetto compositore: «solo finché lo sviluppo non è totale, finché un solo elemento ad esso non assoggettato, una musicale "cosa in sé" (*Ding an sich*) resta kantianamente prestabilita, la musica è in grado di scongiurare la vuota violenza del tempo»³³.

La composizione musicale, allora, diventa modello per il pensiero dialettico negativo: proprio come questo, infatti, essa rinviene al proprio interno una contraddizione oggettiva che ne alimenta lo sviluppo: meglio, una sproporzione che il soggetto ingenera fra il proprio linguaggio ed il linguaggio del materiale a cui si rivolge. Perciò occorre rinunciare alla circolarità intesa quale ritorno dell'identico; rimarrà sempre, interna alla costruzione soggettiva, un momento trans-soggettivo, *non-identico*, trascendente la stessa attività di costruzione.

In particolare, l'opera dell'ultimo Beethoven rappresenta, nella lettura adorniana, il modello musicale della costellazione dialettica di concetti. Rinunciando a sintetizzare esaustivamente le unità musicali in cui i temi vengono decomposti durante lo sviluppo interno alla forma sonata, Beethoven mette a nudo la cesura fra le varie parti; ed esprime così il plesso qualitativo proprio di ciascun frammento.

2. Attimo e durata

La sproporzione fra materiale e contenuto dell'opera d'arte esige che, nell'esprimere il contenuto estetico, il soggetto non riduca il proprio materiale a semplice mezzo per il fine dell'espressione. L'opera autenticamente estetica non traduce il proprio materiale nei termini di una forma totalmente armonica; piuttosto, essa «ne evoca di continuo l'immagine in tratti crudelmente segnati e la trasforma in durata»³⁴. Solo riconoscendo il proprio materiale nella sua alterità, l'attività compositiva «tace e rivolge la sua cavità verso l'esterno»³⁵.

Il tempo interno alla scrittura musicale non può scandirsi come una semplice successione di istanti, poiché il movimento dello *sviluppo* beethoveniano si pone nei termini di un'articolazione di frammenti: il tempo musicale si configura, piuttosto, come *kairos* (*occasione*)³⁶. Il momento ritagliato –*de-terminato*– all'interno del flusso temporale, allora, non costituisce più un semplice istante, incalzato da quello successivo e generatosi sulle ceneri di quello precedente: l'istante acquista un suo statuto temporale proprio, una sua durata. Si configura come *situazione*. Nell'attimo Beethoven realizza, nella lettura adorniana, un movimento di distensione dialettica in grado di leggere il materiale musicale come se fosse un testo intessuto di nessi semantici.

Bisogna fare attenzione: l'attimo non intende sostituirsi al naturale sviluppo temporale, altrimenti contraddirebbe la natura stessa dell'esperienza musicale; la quale, al pari del pensiero umano, possiede uno statuto imprescindibilmente *sintattico-diacronico*: lo sviluppo interno alla forma sonata, per definizione, non può che essere ultimativamente linerare, discorsivo.

Piuttosto, Beethoven plasma lo sviluppo temporale al fine di esprimere, contrappuntisticamente, la ricchezza del materiale sonoro: l'*attimo* –nel quale il tardo stile di Beethoven intende esprimere l'aporetica scissione del materiale interno all'articolazione compositiva della forma sonata– corregge, ponendosi quale *situazione* musicale, l'unidirezionalità dello sviluppo temporale. Come osserva Alessandro Arbo: «il frammento, liberato nell'istante puntuale, viene immediatamente riassorbito nella coscienza identificante, che lo sussume nella continuità del decorso temporale»³⁷. Kantianamente³⁸, l'ultimo Beethoven sembra assumere la consapevolezza che «solo nel tempo, ossia *una dopo l'altra*, possono incontrarsi in una cosa due determinazioni contraddittorie»³⁹.

Adorno, nell'analizzare il tardo stile di Beethoven, trova un modello concreto per lo statuto temporale della scrittura, nei termini dialettico-negativi di costellazione di concetti. La scrittura *non può rinunciare allo sviluppo lineare del tempo*; tuttavia, essa può metterlo in tensione con l'attimo a-temporale, *de-terminato* quale intreccio di particolari significativi. In questo modo la scrittura imprime al tempo una dimensione *verticale*, riflessiva. Il fine mimetico della composizione, infatti, rimane quello di strappare i particolari interni al dato oggettivo al loro destino fattuale di declino e morte, «in forza della dissociazione, forse allo scopo di conservarli per l'eternità»⁴⁰. In questo senso, la musica di Beethoven dispiega il suo potenziale critico contraendo nell'attimo vissuto il fluire *orizzontale* del tempo empirico, oggettivo. La musica non si limita a scorrere *nel tempo*: essa –in quanto arte temporale– *modifica* secondo le proprie

strutture l'esperienza stessa del tempo. In questo senso, il compositore tende a farsi anche *scrittore* di nuove strutture di sviluppo cronologico.

Il processo di composizione musicale possiede un carattere necessariamente discorsivo in forza del quale presuppone il tempo empirico come propria condizione di possibilità. L'attività di scrittura comunque non ripete esteriormente lo scorrere orizzontale del tempo, bloccandolo in una dimensione spaziale astratta: l'ingresso della soggettività nell'ascolto musicale deve arricchirla di una componente *critica*, rivolta a salvaguardare l'identità pre-categoriale, costituente il plesso qualitativo del materiale musicale.

Adorno è preciso nell'indicare due modi –uno *espressivo dinamico* ed un altro *ritmico spaziale*– di concepire l'ascolto del tempo musicale, così come ce lo presenta la storia della musica: «L'origine del primo è il canto: esso tende a soggiogare il tempo integrandolo, e nelle più alte manifestazioni *trasforma l'eterogeneo decorso temporale in un insieme di forze del processo musicale*»⁴¹. Il secondo, al contrario: «ubbidisce al colpo del tamburo. Esso è fondato sull'articolazione del tempo mediante la *suddivisione in quantità uguali, che virtualmente abrogano il tempo e lo spazializzano*»⁴².

Assumendo come modello la produzione dell'ultimo Beethoven, Adorno intende proporre un modello di articolazione del tempo che mantenga viva la tensione fra *tempo oggettivo* e *tempo soggettivo*. Seguiamo l'interpretazione critica tracciata da A. Arbo: «attimo e *continuum* si confrontano nell'ipotesi costruttiva dell'ultimo Beethoven: il dettaglio, liberato all'improvviso, viene riasorbito nella totalità. Ma lo sguardo di Adorno è puntato proprio su quel momento di distensione: *così il soggetto esercita la sua autonomia, creando delle configurazioni che ne dimostrano l'insolubile residuo di eteronomia*»⁴³. Attraverso il procedimento dialettico-negativo di tensione tra gli estremi, il soggetto rinuncia a rivendicare l'assoluto e cerca di istituire un dialogo fra gli elementi dispersi nel materiale musicale, inteso, quindi, non come materia inerte da plasmare, bensì come sedimento di significati all'interno dello sviluppo musicale.

3. Informale

Coniugando la variazione con lo sviluppo della forma sonata, il tardo stile di Beethoven mira ad esprimere la multiformità del plesso qualitativo presente nel materiale estetico. Giocando in modo contrappuntisticamente molto fitto sul dialogo fra i due temi, espressi uno in tonica e l'altro in dominante⁴⁴, Beethoven sottopone il materiale tematico a quel processo di variazione che condurrà, in Schönberg, nella sospensione tonale e, quindi, nell'*a-tonalismo*⁴⁵.

In altri termini, nella concezione musicale presente nelle opere del tardo stile beethoveniano, lo sviluppo e la variazione non costituiscono più due modelli alternativi: la dialettica instaurata fra di essi conduce al concetto di *variazione in sviluppo*. Per questo motivo Adorno ritiene di poter individuare in Beethoven i germi di quel modello analitico che culminerà nel concetto di *variazione progressiva* e, più oltre, nell'elaborazione della tecnica dodecafonica: «in una musica in

cui ogni singolo suono è determinato perspicuamente dalla costruzione dell'insieme, scompare la differenza tra essenziale e accidentale: *in tutti i suoi momenti una musica di questo genere è ugualmente vicina al centro*⁴⁶.

Al fine di articolare la complessità del fenomeno naturale, la composizione dodecafonica adotta, quale sua figura fondamentale, la *serie*. Essa costituisce, in termini adorniani, la *costellazione* di tutti e dodici i suoni disponibili nel *sistema temperato*⁴⁷. In questo modo è possibile dare voce a tutto il materiale musicale, aprendolo alle molteplici combinazioni melodiche, ritmiche, armoniche possibili.

Questa straordinaria innovazione del linguaggio musicale ha però un suo prezzo da pagare: «ogni suono in tutta la composizione è determinato da questa serie: non esistono più note libere»⁴⁸. Il procedimento della variazione —che nelle opere di Beethoven agiva nello sviluppo della forma sonata— viene così retrocesso nel materiale; la *serie* preforma il materiale *prima che incominci la composizione propriamente detta*⁴⁹. Il concetto stesso di sviluppo, inteso come dialogo contrappuntisticamente fitto dei due temi presentati nell'esposizione della forma sonata, perde significato: posto di fronte all'esasperazione che la dodecafonica attua nei riguardi della tensione oggettiva fra i particolari interni al materiale musicale, Adorno ravvisa il rischio di degenerare in un sistema illusorio⁵⁰.

La componente linguistico-formale della scrittura musicale dovrebbe sempre avere come fine l'espressione di «determinati contenuti musicali complessi e solo attraverso di essa rappresentabili»⁵¹. Al contrario, il radicalismo della costruzione integrale tende alla «neutralizzazione del materiale»⁵² e infrange la tensione dialettica di razionalità e mimesi, senza di cui secondo Adorno non si dà nessun tipo di scrittura musicale, o di attività estetica. L'esasperazione della tecnica dodecafonica mira a sostituire la mediazione di un soggetto con la finzione di un materiale astratto, in grado di avere significato per se stesso: alla base di tutto, secondo Adorno, sta l'illusione che il materiale possa *parlare da solo*.

Ma proprio in questa fede irrazionale nell'autonomia del materiale Adorno rinviene, dialetticamente, una contraddizione. Per poter fingere una materia astratta che abbia senso di per sé, infatti, «è il soggetto che si misconosce in essa, *mentre esso solo potrebbe cavarne un senso*»⁵³. In altre parole, si attribuiscono alla materia caratteristiche proprie del soggetto. Pretendendo di oggettivizzare la materia, separandola dal soggetto, in realtà la si soggettivizza. Le si proiettano addosso le caratteristiche espressive che solo il soggetto ha. Si deve spezzare il dominio del soggetto, il soggettivismo; ma l'unico che può riuscirci è comunque il soggetto. È questo il solo circolo dialettico che può dare voce al materiale musicale, al non identico.

La fungibilità della costruzione integrale —ossia la mutua scambiabilità dei toni musicali all'interno di una composizione che non privilegi nessuna tonalità sulle altre— annulla la distanza tra il soggetto e il suo materiale, dissimulando quella che dovrebbe essere una dialettica sempre interrotta, in virtù del carattere enigmatico dell'opera d'arte.

La verità della tecnica dodecafonica ne costituisce anche l'intimo pericolo: essa rende manifesto che l'elemento di universalità insito nella costruzione musicale sopravanza la semplice soggettività del compositore: «tutto quanto è

soggettivo e tutto quanto potrebbe riempire la musica di sé è sostanzialmente derivato, consunto e insignificante; *il soggetto stesso è insufficiente*»⁵⁴. Arrivato al più alto grado di evoluzione delle proprie possibilità compositive, il soggetto musicale incontra il suo stesso limite. La densità del materiale musicale e le sue innumerevoli possibilità di combinazione che lui stesso ha “evocato” lo sopravanzano. Al soggetto non resta che il proprio silenzio: «il soggetto musicale abdica *ammutolendo*, dandosi in balia del materiale, il quale però gli concede soltanto più l’eco dell’ammutolire»⁵⁵.

Sembra che siamo giunti a un punto di non ritorno. In realtà non è così, perché Adorno è riuscito a fare qualcosa che non ci saremmo mai aspettati da lui: ha cambiato idea. Forse stimolato dalle osservazioni di H. K. Metzger⁵⁶, nei suoi ultimi scritti musicali, Adorno rimedita tutta la problematica post-dodecafonica. È l’articolazione del concetto di *informale* che qui ci interessa. Più che di un concetto, in effetti, si tratta di «una tendenza, qualcosa in divenire» e che è dunque impossibile concettualizzare, de-finire. Al limite, se ne può delineare l’orizzonte: la musica informale rifiuta «tutte le forme che le stanno di fronte esternamente, [...] perfettamente libera da ciò che le viene imposto eteronomamente»⁵⁷.

Secondo Adorno, l’esigenza di una musica informale nasce da una doppia aporia: da una parte l’organizzazione seriale totale, che con il suo tentativo di razionalizzare il materiale musicale, sottomette il compositore alle leggi del materiale, privandolo così della sua libertà, rendendolo simile ad un meccanismo, ad una macchina-compositore. Eppure, il materiale non è altro che «lo stato delle forze produttive di una certa epoca, oggettivato e riflesso criticamente, che i compositori si trovano di volta in volta di fronte»; e che «viene a sua volta modificato dalla composizione. Ogni composizione riuscita restituisce il materiale con la freschezza di una novità». Dall’altra parte sta chi, come Cage, rinuncia «al controllo della musica mediante l’io, preferendo lasciarla scorrere senza intervenire». Una musica –aleatoria– secondo cui la successione delle parti può essere scambiata a piacere, con il risultato di appiattire il suono alle sue «qualità naturali e fisiche. In quanto tali, queste qualità sono però pre-artistiche, di una cruda fatticità e incapaci di garantire una qualsiasi istanza estetica».

Eppure, soggetto e materiale non sono due elementi così separati, né separabili, all’interno del processo di scrittura musicale. «Da un lato la musica non può assomigliare al soggetto: oggettivandosi, diventa qualcosa di qualitativamente diverso da ogni soggetto, fosse anche quello trascendentale. Dall’altro lato essa non può neppure evitare di assomigliare al soggetto, altrimenti diverrebbe assoluta alienazione senza *raison d’être*. [...] Il movimento immanente delle opere d’arte è rivolto a una zona di indifferenza tra l’“in sé” e il “per noi”, in quanto questo “per noi” è un momento costitutivo del loro “per sé”».

Nella complessa architettura del processo di composizione, il soggetto è il solo «momento non meccanico e vitale». Non lo si può estromettere tanto facilmente, dal momento che solo in lui le opere d’arte «trovano ciò che infonde vita».

Il suono, di per sé, non può essere qualcosa a cui tendere come ad un ideale di purezza perduto, perché in realtà è già posto, già mediato all’interno del

materiale musicale: «non ci sono suoni senza relazioni e non ci sono relazioni senza suoni. L'illusione è che esista un *primum*».

Tutto è già mediato: tutto «è sempre più di quello che è. Lo conferma il fatto che persino opere come il Concerto per pianoforte di Cage, in cui i nessi [logici] sono rimossi con estrema conseguenza, producono ancora una volta un nesso proprio attraverso questa conseguenza».

Cosa è allora la musica informale?

È l'ideale di una musica «pienamente padrona di sé» e «in grado di liberarsi dalla costrizione, anche dalla propria». «Una *musique informelle* dovrebbe superare positivamente i momenti di razionalizzazione che oggi si presentano in forma contraffatta. [...] Ma il dominio del materiale, in quanto riflessione dell'orecchio compositivo, deve approfondire la sua istanza autocritica a tal punto da non doversi più rovesciare su una materia eterogenea. Deve diventare una forma di reazione di quell'orecchio compositivo che fa propria, in modo per così dire passivo, la tendenza del materiale. [...] La *musique informelle* sarebbe una musica in cui l'orecchio ascolta attivamente nel materiale percependo che cosa ne è diventato. Giacché il risultato di questo divenire include il processo di razionalizzazione, quest'ultimo è conservato, ma, grazie all'involontarietà delle reazioni soggettive, privato della sua violenza. Se il soggetto era portatore della razionalizzazione, in tale movimento esso viene negato e salvato. [...] La struttura dell'oggettività musicale, che non si realizza in funzione del soggetto ma attraverso il soggetto, contrappone radicalmente il suo carattere sociale alla comunicazione».

100

La domanda successiva sarà: quale è il soggetto che compone musica informale? Adorno è preciso nel rispondere che il «soggetto della musica non è quello della psicologia. La soggettività che opera nell'arte non è l'individuo empirico contingente, non è il compositore. La sua produttività tecnica è funzione immanente del materiale; solo orientandosi su di esso ne ottiene la supremazia. Ma con questa estraneazione essa accoglie in sé un'universalità che va al di là dell'individualità di chi produce».

Se non ha niente a che fare con il compositore in quanto individuo di carne e ossa, il concetto di soggetto musicale non ha nulla a che fare nemmeno «con gli ascoltatori; ha invece a che fare con il diritto degli uomini a ciò che Hegel chiamava «essere presente» [*Dabeisein*], ossia il diritto che in musica la soggettività sia presente in quanto forza della sua realizzazione immanente, anziché essere espulsa da una musica lasciata a se stessa».

Ora, per poter contribuire davvero a realizzare qualcosa che pure la esorbita, la soggettività musicale deve rivolgersi anche a ciò che non può organizzare all'interno del processo di composizione: al momento della sorpresa, dell'imprevisto. All'orecchio del musicista informale «non deve sfuggire il momento dell'*imprevu* in senso nuovo ed enfatico. Sotto questo aspetto, la *musique informelle* è l'immaginazione di qualcosa che non è completamente immaginato». È un'utopia, «un po' come la pace eterna di Kant; il filosofo la pensava come possibilità reale concreta, che può essere realizzata, e al contempo come idea». E quando un'utopia fa la sua irruzione nel territorio dell'arte, la sua figura è: «fare qualcosa senza sapere che cosa è».

4. Suono e silenzio

La *musique informelle* è il modello perfetto di ciò che Adorno arriva a scrivere nella sua Teoria Estetica. Al pari dell'opera poetica di P. Celan, infatti, la musica, così come la auspica Adorno, dovrebbe indovinare la «morta lingua della pietra e della stella»⁵⁸ sepolta nel materiale: un materiale che esorbita le possibilità espressive del soggetto, e che tuttavia lo invoca come momento di mediazione, unico in grado di dargli voce, di esprimerlo. È questa la contraddizione che muove tutto il processo artistico: «uno dei paradossi delle opere d'arte è che ad esse non è lecito porre ciò che tuttavia pongono; su ciò si misura la loro sostanzialità»⁵⁹.

L'impossibilità ad esprimere è la base di ogni possibile espressione, per questo il linguaggio musicale deve frantumarsi. Adorno filosofo e musicologo convergono nella esigenza di soddisfare la dialettica di domanda e risposta con un linguaggio non cristallizzato. Come rileva G. Borio: «con il *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen, *Omaggio a Joyce* di Berio e soprattutto *Adventures* di Ligeti si registra un movimento di progressiva frantumazione del linguaggio e la creazione di una sorta di "linguaggio anticomunicativo", il quale, svincolatosi dai giochi di rimando del linguaggio codificato e occupando il campo del "mimico gestuale", si rifiuta di essere linguaggio in senso proprio, ma è ancora linguaggio, in quanto evoca il senso tramite associazioni pre-linguistiche, mediante l'erompere di atteggiamenti mimetici in mezzo alla strutturazione estetico-razionale»⁶⁰.

Insomma: anche nell'esito più estremo del suo pensiero estetico, nel superamento delle sue antiche tesi musicologiche, Adorno –dialetticamente– conserva, invarandola, la dialettica di razionalità e mimesi, di cui ogni agire estetico dovrebbe alimentarsi.

È alla mimesi della materia sonora, che anche la musica informale adorna, rivolge la sua articolazione linguistico-formale; senza, tuttavia, poterla contemplare nella sua immediatezza: «il suono si offre alla comprensione musicale con evidenza immediata; ma le dimensioni compositive presenti al di là di esso, il tessuto musicale, rimane privo di tale evidenza immediata, imperscrutabile conseguenza del sistema in base a cui sono ordinati i parametri. Suono e musica divergono».

Il suono rimane, allora, un *valore-limite*, un'ombra enigmatica, che tuttavia costituisce la possibilità stessa del comporre. In termini dialettici, il suono rappresenta il differente, manifestandosi in forma di linguaggio: *il suono è l'espressione positiva del non-identico*.

Solo in questo senso, il silenzio esprimere concretamente l'estrema possibilità dell'espressione musicale: perché ne è la trascendente condizione di possibilità. *Trascendente*, perché costituisce, irriducibilmente, un elemento trans-soggettivo all'interno del processo di scrittura articolato dal soggetto. Il suono, inteso come pura materia musicale, è l'espressione estetica dell'adoriano primato dell'oggetto, la condizione trascendentale della stessa attività mediatrice esercitata dalla ragione dialettica. Il silenzio musicale non è semplicemente la conseguenza dell'ammutolimento del soggetto, dello sprofondare della sua attività razionale nella finzione di una materia musicale astratta. Piuttosto, esso è l'espressione del non-identico immanente all'esperienza

musicale, con il quale un esercizio razionale autentico –che mantenga cioè vivo il nesso *logos-mimesis*– deve confrontarsi: «forse è possibile solo una musica che si misuri con questa frontiera estrema, con il proprio silenzio»⁶¹.

L'enigmaticità del silenzio testimonia un'inquietudine, quella stessa contraddizione dinamica che anima lo svilupparsi del processo dialettico interno all'esperienza musicale. Esso costituisce un limite strutturale del soggetto estetico, nel momento stesso in cui si pone di fronte a ciò che ne esorbita le capacità di comprensione. Oltre a questo, il silenzio rappresenta anche una pausa, un istante a-temporale attraverso il quale la scrittura imprime alla successione unilineare del tempo empirico un movimento riflessivo: il *kairos* del pensiero dialettico.

La scrittura musicale non avviene semplicemente *nel* tempo; essa stessa crea una dimensione *temporale-spaziale*, attraverso la tensione dialettica che ne anima lo sviluppo: «la scrittura, come raffigurazione della temporalità, è un'entità a-temporale. Come la scrittura fissa la temporalità, così viene ritradotta in termini temporali mediante l'atto della lettura che essa prescrive»⁶². Come testimonia l'opera di A. Webern⁶³, il suono vive soltanto nel proprio dialogo con le pause; attraverso la tensione che ne scaturlisce, la composizione musicale indovina il linguaggio lontano degli oggetti.

Il tempo della scrittura è il tempo del dialogo, della mediazione dialettica attraverso la figura della negazione determinata– fra il soggetto e l'oggetto, fra l'identico ed il non-identico, al fine di configurare l'identità, attraverso e oltre l'identico: la dialettica della musica rappresenta il modello concreto dell'utopia adorniana di configurare «le cose come si presenterebbero dal *punto di vista della redenzione*»⁶⁴.

Abbreviazioni

AT

THEODOR W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, 6, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1984; prima edizione Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1970. Trad. it. di E. de Angelis, a cura di Gretel Adorno e Rolf Tiedemann, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975.

DS

THEODOR W. ADORNO, *Dissonanzen*, in *Gesammelte Schriften*, 14, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1973, prima edizione Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1958. Trad. it. e a cura di G. Manzoni, *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1990.

DSH

THEODOR W. ADORNO, *Drei Studien zu Hegel*, in *Gesammelte Schriften* 5, Suhrkamp, Frankfurt, 1990; prima edizione Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1963. Trad. it. di F. Serra, *Tre studi su Hegel*, il Mulino, Bologna 1971.

IMPR

Theodor W. Adorno, *Impromptus*, in *Musikalische Schriften* 4, *Gesammelte Schriften* 17, Suhrkamp, Frankfurt, 1982, prima edizione Suhrkamp, Frankfurt, 1968. Trad. it. di C. Mainoldi, *Impromptus*, Feltrinelli, Milano 1979.

MM

THEODOR W. ADORNO *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in *Gesammelte Schriften*, 4, Suhrkamp, Frankfurt, 1980; prima edizione Suhrkamp, Frankfurt A.M., 1951. Trad. it. di R. SOLMI, Introduzione e nota di L. Ceppa, *Minima Moralia – meditazioni sulla vita offesa*, Einaudi, Torino 1994.

ND

THEODOR W. ADORNO, *Negative Dialektik*, in *Gesammelte Schriften* 6, Suhrkamp, Frankfurt, 1990; prima edizione Suhrkamp, Frankfurt A.M., 1966. Trad. it. di C. A. DONOLO, *Dialettica negativa*, Torino, 1975.

NZL

THEODOR W. ADORNO, *Noten zur Literatur*, in *Gesammelte Schriften*, 11, Suhrkamp, Frankfurt, 1974; prima edizione Suhrkamp, 2 voll., 1958, 1965. Trad. it. di FRIVOLI, DE ANGELIS, MANZONI, *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 1979.

PNM

THEODOR W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, in *Gesammelte Schriften*, 12, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1990; prima edizione J. C. B. Mohr, Tübingen, 1949. Trad. it. di G. MANZONI, con un saggio introduttivo di L. ROGNONI, *Filosofia della Musica Moderna*, Einaudi, Torino 1959.

ZME

THEODOR W. ADORNO, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, in *Gesammelte Schriften*, 5, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1990; prima edizione Kohlhammer, Stuttgart, 1956. Trad. it. di A. BURGER CORI, *Sulla metacritica della gnoseologia*, SugarCo, Milano 1964.

¹ NZL, p. 17.

² IMPR, p. 40.

³ Ibidem.

⁴ PNM, p. 41 (corsivo mio). Sul concetto di materiale, cfr. anche AT, pp. 249-251.

⁵ A riguardo della distinzione fra contenuto e materiale nella musicologia adorniana, cfr. M. PADDISON, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, 1993, pp. 150-151: «*Material* does not simply equal *content*. For Adorno content in music is "what is going on in the piece", what happens to its basic material in the process of its shaping. *Material*, on the other hand, is *what the composer controls and shapes*, ranging from sounds, through connections of any kind made between them, up to the advanced means available for integrating them at the level of form» (corsivo mio).

⁶ IMPR, p. 41 (corsivo mio).

⁷ PNM, p. 18.

⁸ AT, pp. 92-93.

⁹ IMPR, p. 42 (corsivo mio).

¹⁰ ND, p. 31 (corsivo mio). A riguardo del rapporto tra dialettica e musica, cfr. F. DI LORENZO AJELLO, *Dialettica negativa e musica atonale. Nota su Theodor W. Adorno*, in *Adorno in Italia* (Atti del convegno svoltosi nel marzo 1982), a cura di A. ANGELINI, Ediprint, Siracusa 1987, pp. 27-32.

¹¹ ND, p. 294.

¹² Ivi, p. 15 (corsivo mio).

¹³ Per un approfondimento della nozione di «scrittura» nel pensiero dialettico di Th. W. Adorno, rimando al mio *Il linguaggio lontano. La scrittura nel pensiero dialettico di Th. W. Adorno*, "Segni e Comprensione", XIV, (39-40), 2000, pp. 47-65.

¹⁴ H. K. METZGER, *Adorno compositore*, in *Adorno in Italia* cit., p. 93.

¹⁵ Come è noto, il contrappunto consiste, nella sua apparenza più superficiale, nell'esecuzione di più note, *punctum contra punctum*, una contro l'altra, e quindi simultanee. Le linee melodiche –orizzontali– vengono disposte una sopra l'altra, dando luogo, in questo modo, a combinazioni verticali.

¹⁶ NZL, p. 155.

¹⁷ ZME, p. 7.

¹⁸ THEODOR W. ADORNO, *Spätstil Beethovens*, "Der Auftakt, Blätter für die tschechoslowakische Republik", XVII, (5-6), 1937. Trad. it. di F. ACCURSO E A. ARBO, *Il tardo stile di Beethoven*, "Aut Aut", 225, 1988, p. 90 (corsivo mio). Il tardo stile a cui Adorno si riferisce è costituito, principalmente, dagli ultimi *quartetti* op. 127, 130, 131, 133 e 135, dalle ultime cinque *Sonate* per pianoforte e dagli ultimi cicli di *Bagatelle*, anch'esse per pianoforte.

¹⁹ Ibidem. Con il termine *omofonia* Adorno si riferisce ad un tipo di scrittura in cui le parti musicali procedono al medesimo ritmo. Nella scrittura *polifonica*, di contrasto, le parti assumono configurazioni ritmiche indipendenti, sovrapponendosi quindi in maniera più ricca e intimamente contrastata.

²⁰ Melodia di timbri e di suoni: la *Klangfarbenmelodie* è intesa quale stile delle opere atonali di A. SCHÖNBERG (soprattutto il terzo dei cinque pezzi per orchestra op. 16, intitolato, emblematicamente, *Farben*) in cui egli segmenta una melodia in eventi strumentali timbricamente molto differenziati, per poi combinarli in un impasto timbrico sonoro lineare, ma estremamente differenziato, al suo interno.

²¹ PNM, p. 60.

²² THEODOR W. ADORNO, *Spätstil Beethovens*, cit., p. 89 (corsivo mio).

²³ A riguardo dell'accostamento fra lo stile compositivo dell'ultimo Beethoven e il soggetto hegeliano, cfr. A. ARBO, *Nota sul tardo stile di Beethoven nell'interpretazione di Adorno*, "Aut Aut", 225, 1988, pp. 81-86.

²⁴ A. FIORENZA, *Strawinsky tra Adorno e Varese*, "Nuova rivista musicale italiana", 4, 1979, p. 761.

²⁵ A. ARBO, *Dialettica della musica. Saggio su Adorno*, Guerini, Milano 1991, p. 29.

²⁶ DSH, p. 170 (corsivo mio).

²⁷ A. ARBO, *Nota sul tardo stile di Beethoven nell'interpretazione di Adorno*, cit., p. 83.

²⁸ A. ARBO, op. cit., p. 61 (corsivo mio).

²⁹ Ibidem.

³⁰ PNM, p. 65.

³¹ DSH, p. 170 (corsivo mio).

³² IMPR, p. 39. Adorno attribuisce questa frase al poeta S. George.

³³ Ivi, p. 62.

³⁴ IMPR, p. 39.

³⁵ THEODOR W. ADORNO, *Spätstil Beethovens*, cit., p. 90 (corsivo mio). A questo proposito è interessante quanto puntualizza ANTONIO SERRAVEZZA, nel sostenere che l'udito stesso, condizione *organica* di percezione della materia musicale, è un senso passivo, caratterizzato quindi da una *permanente disposizione a percepire*. Nessun atto volontario, soggettivo, dunque, può chiuderlo alle sensazioni provenienti dall'esterno, da ciò che è altro da sé. Per questo motivo, la musica può svolgere un ruolo di integrazione: «per suo mezzo le percezioni e gli impulsi dei singoli possono venire sussunti entro schemi generali» (A. Serravezza, op. cit., p. 158). La costituzione stessa della musica, insomma, la caratterizza quale apertura al possibile dell'esperienza.

³⁶ Cfr. AT, p. 315.

³⁷ A. ARBO, *Nota sul tardo stile di Beethoven nell'interpretazione di Adorno*, cit., pp. 84-85.

³⁸ Sul rapporto fra la musica di Beethoven ed il pensiero kantiano, cfr. G. PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, EDT, Torino 1991, p. 234-237. Cfr. I. KANT, *Critica della ragion pura*, trad. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, Laterza, Bari 1991, p. 304: "Il tempo, per verità, quale condizione formale dei cambiamenti, precede oggettivamente questi; se non che, soggettivamente, e nella realtà della coscienza, questa rappresentazione, come ogni altra, non è data se non all'occasione delle percezioni".

³⁹ I. Kant, *Critica della ragion pura*, trad. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, Laterza, Bari 1991, p. 62 (corsivo mio).

⁴⁰ Theodor W. Adorno, *Spätstil Beethovens*, cit., p. 90 (corsivo mio).

⁴¹ PNM, p. 192 (corsivo mio).

⁴² Ibidem (corsivo mio). A questo riguardo, ADORNO si richiama espressamente alla distinzione, suggerita da E. BLOCH, fra *musica di natura dialettica* e *musica di natura aritmetica* (cfr. E. BLOCH, *Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik*, in *Von neuer Musik*, Köln, 1925).

⁴³ A. ARBO, *Dialettica della musica. Saggio su Adorno*, cit., pp. 32-33 (corsivo mio).

⁴⁴ All'interno della tonalità adottata per comporre un pezzo musicale, la *tonica* ne è il primo grado –la base tonale–; la *dominante*, invece, ne è il quinto grado –l'arco di volta della scala tonale.

⁴⁵ Le principali opere atonali di A. SCHÖNBERG sono il *Secondo Quartetto* op. 10 (1908), i *Tre pezzi per pianoforte* op. 11 (1909), i *George Lieder* op. 15 (1909). A riguardo dello sviluppo estetico che A. SCHÖNBERG impresso nel mondo culturale del cosiddetto "primo novecento", è interessante il testo di G. SALVETTI, *La nascita del novecento*, EDT, Torino, 1977.

È per lo meno curioso notare come Beethoven abbia pre-sentito la musica atonale del secolo a lui successivo proprio nella fase della sua vita in cui le sue orecchie, a causa della sordità, lo avevano ormai completamente isolato dal suo mondo e dalla sua epoca. Forse non è soltanto un paradosso. Forse il suo orecchio interiore ha percepito, parafrasando George quella stessa "aria da un altro pianeta" che Schoenberg ci fa respirare nel suo *Secondo Quartetto* per archi op. 10.

⁴⁶ PNM, pp. 64-65 (corsivo mio). A riguardo della considerazione adorniana della variazione progressiva, cfr. R. Rosengard Subotnik, *Adorno Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of Fatal Condition*, «Journal of the American musicological society», 1976, p. 248. Questa interpretazione sottolinea il fatto che Adorno desume il concetto di *variazione* dal modello analitico schönbergiano: i temi musicali vengono ridotti ad unità minime, per creare, fra di esse, una dialettica di sviluppo musicale.

⁴⁷ Per *temperamento* si intende il sistema d'intonazione costruito per gli strumenti a suono fisso (per esempio clavicembalo o pianoforte), allo scopo di stabilire matematicamente precisi rapporti fra gli intervalli, ed in particolare fra gli intervalli d'ottava.

⁴⁸ PNM, p. 67.

⁴⁹ I dodici toni, infatti, possono anche essere eseguiti simultaneamente, come accordo, prescindendo così dallo sviluppo compositivo.

⁵⁰ Nel suo saggio *Invecchiamento della musica moderna*, in DS, ADORNO si riferisce principalmente all'opera di quei giovani compositori di Darmstadt –giovani alla fine degli anni '50, quando Adorno scrisse il saggio– tra cui P. Boulez, che intendevano portare la tecnica dodecafonica oltre Schönberg stesso, fino alle sue più estreme conseguenze, eliminando dalla composizione qualsiasi residuo di libertà del compositore, che ritenevano un mero arbitrio.

⁵¹ DS, p. 163.

⁵² Ivi, p. 164.

⁵³ Ivi, p. 170 (corsivo mio).

⁵⁴ PNM, p. 114 (corsivo mio).

⁵⁵ Ivi, p. 115.

⁵⁶ In *Das Altern der Philosophie der Neuen Musik*, «Die Reihe», 4, 1958, pp. 64-80 (citato da G. BORIO, *Il concetto di musica informale negli scritti musicali di Th. W. Adorno*, «Rivista di estetica», 10, 1982, pp. 50-63). Metzger accusa il suo maestro di non conoscere a fondo i musicisti di Darmstadt, e di avere dedotto in modo idealistico-concettuale le sue tesi dalla *Filosofia della musica moderna*. La critica è ben assestata, dal momento che imputa ad Adorno lo stesso vizio contro cui tutto il pensiero adorniano si scaglia.

⁵⁷ Mi riferisco in particolare a *Vers une musique informelle*, in TH. W. ADORNO, *Scritti musicali, 1956-1966* a cura di G. Borio, Einaudi, Torino, ancora in fase di stampa. D'ora in poi, dove non specificato altrimenti, le citazioni virgolettate vanno intese provenienti da questa edizione, quindi inevitabilmente prive di riferimento di pagina. Ringrazio Borio per avermi gentilmente fornito il testo.

⁵⁸ AT, p. 538

⁵⁹ AT, p. 134.

⁶⁰ G. BORIO, cit., p. 60.

⁶¹ IMPR, p. 107

⁶² THEODOR W. ADORNO, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, trad. it. "il Verri", 3 (1969), p. 11.

⁶² Sono emblematici, a riguardo del valore espressivo del silenzio, i *Cinque pezzi per orchestra* op. 10.